



Metamorfosi del corpo nella cultura (post)sovietica¹

Gabriella Elina Imposti

The body is like a sentence that invites us to rearrange it, so its real meaning becomes clear through a series of endless anagrams.

Hans Bellmer, intervista con Peter Webb,
The Erotic Arts

Quando scrivo, mi libero dal dolore che riempie il mio intero corpo, e sento così un senso di liberazione.

L. Petruševskaja, intervista con A. Leetz,
Gespräch mit Ludmila Petruschewskaja



V. Muchina, *Rabočij i kolchoznica*,
padiglione dell'URSS
all'Esposizione Universale di Parigi,
1937.

«The critical issue facing the Bolsheviks in 1917 was not merely the seizure of power but the seizure of meaning.» (Bonnel 1997: 1). Solo tramite la creazione di nuove tradizioni (Hobsbawm 1983: 1-15) era possibile ottenere e mantenere la legittimazione del potere del nuovo

sistema creando un nuovo senso di identità, appartenenza e coesione sociale nelle classi operaia e contadina. In secondo luogo occorreva rinsaldare il senso di autorità e legittimità del potere delle nuove istituzioni mediante una “Grande Narrazione” che ponesse come suo esito ultimo e necessario appunto la “dittatura del proletariato”. Tutto ciò esigeva a sua volta che alle masse venissero inculcati nuovi credi, nuovi dogmi, nuove regole di comportamento sociale e morale, in un’ottica totalizzante che corrispondesse ai dettati

¹ In questo saggio si utilizza la traslitterazione scientifica dei caratteri cirillici.



dell'ideologia del Partito. Poco dopo la Rivoluzione furono perciò inventati nuovi emblemi (falce e martello come simbolo dell'alleanza delle due classi lavoratrici), nuovi rituali sociali (come le solenni e oceaniche celebrazioni dell'anniversario della Rivoluzione), mentre per diffondere la nuova ideologia venivano usati treni, messe in scena, dimostrazioni di massa e così via. Grande importanza, oltre alla parola scritta, anche a causa dell'enorme diffusione dell'analfabetismo tra la popolazione, ebbero i mezzi visivi che peraltro sfruttarono e modificarono abilmente la lunga tradizione imperniata sui rituali e sulle icone tipica della Chiesa ortodossa russa. Modificando perciò la formula di Hobsbawm potremmo dire che piuttosto che di "invenzione" si dovrebbe parlare di "re-invenzione" e "manipolazione", nonché sincretismo di tradizioni preesistenti, non solo in ambito religioso e popolare, ma anche in quello della cultura alta e delle arti.

Scopo di questo articolo è illustrare con una rassegna, per forza di cose sommaria, come attraverso la rappresentazione del corpo (o dei corpi) sia passata la creazione del senso di una nuova identità, quella dell'"*homo sovieticus*" appunto, costituito dalla esaltazione di una presunta "quintessenza" dell'operaio/a e del/la contadino/a. Sculture e manifesti propagandistici contribuirono non poco a creare un immaginario del sé della popolazione sovietica a partire dalla Rivoluzione per arrivare fino alla fine del periodo staliniano, e anche oltre. Per questo ci si soffermerà esclusivamente nella prima parte su alcuni esempi delle arti visive, emblematici di questa creazione di senso. Negli anni Sessanta, tuttavia, dopo un breve "disgelo", comincia quello che Piretto ha definito «Il Sessantotto a Mosca», che porterà al recupero di poetiche e procedimenti propri dei movimenti dell'Avanguardia storica con i quali si riallaccia un nesso drammaticamente interrotto dalle repressioni degli anni Trenta che falciarono tanti dei suoi rappresentanti (ricordiamo il titolo di un saggio di Jakobson «Una generazione che ha dissipato i suoi poeti»). Anche qui la rassegna sarà per forza di cose ridotta, limitandosi ad alcuni artisti che ci paiono particolarmente significativi. Un breve intermezzo sarà dedicato qui anche all'arte verbale, in particolare alla narrativa di Ljudmila Petruševskaja, che pur avendo iniziato a scrivere negli anni Sessanta ha potuto pubblicare solo nella seconda metà degli anni Ottanta, quando ormai era già celebre negli ambienti del teatro "underground". Con i suoi racconti sullo squallore della vita quotidiana sovietica e gli innumerevoli grotteschi ritratti di concrete donne sovietiche l'autrice "decostruisce" (anche linguisticamente) la Grande Narrazione ottimistica della propaganda ufficiale, ormai sconfessata dai fatti.

In epoca sovietica la rappresentazione ufficiale del corpo nelle arti figurative, nel cinema e in letteratura si conformava a canoni di bellezza classicisti e rinascimentali che non ammettevano alcuna trattazione del deforme, del brutto o del grottesco². Soprattutto in epoca staliniana, l'applicazione dei canoni estetici di perfezione e bellezza ai corpi di operai e contadini era volta a rappresentare il modello ideale del nuovo “homo sovieticus”, risultato dell'utopia realizzata in URSS. Ciò è particolarmente evidente nel celebre gruppo scultoreo dell'operaio e della kolchoziana (*Rabočij i kolchoznica*) di Vera Muchina³ che rappresentava l'URSS all'Esposizione Universale di Parigi nel 1937. Nella foto qui riprodotta, risalente appunto a quell'anno, le proporzioni gigantesche delle due figure monumentali esaltate dal piedistallo-padiglione dell'URSS⁴, rendono evidente il ruolo storico di queste due classi come vertice di un processo storico che, a vent'anni dalla Rivoluzione, era dato come già realizzato nell'URSS staliniana.



V. Muchina, *i kolchoznica*, 1937.

Le pieghe della gonna della contadina e il grembiule del giovane operaio, che imprimono alle due figure un dinamismo spiraliforme culminante con le braccia dei due che sostengono la falce e il martello, simboli del nuovo sistema, oltre a ricordare da vicino la celebre scultura *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913) di Umberto Boccioni, riprendono il modello classico e “archetipico”, della *Nike* di

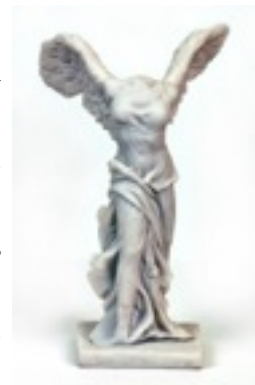
² Per motivi di spazio non ci si soffermerà qui sulla rappresentazione del corpo nell'epoca precedente alla Rivoluzione d'Ottobre.

³ Vera Muchina (1889-1953) si formò come scultrice alla *Académie de la Grande Chaumière* di Parigi e in Italia si perfezionò in scultura e pittura studiando i maestri del Rinascimento. Rientrata in Russia, dopo la Rivoluzione e la guerra civile diventò uno dei protagonisti del programma di propaganda monumentale in URSS. Nel 1937 la scultura *Rabočij i kolchoznica* fu esposta nel padiglione sovietico alla Esposizione Universale di Parigi. Nel 1939 fu collocato davanti all'ingresso dell'Esposizione delle Conquiste dell'Economia Popolare (VDNCh) e in seguito divenne anche il simbolo della casa cinematografica sovietica Mosfil'm.

⁴ Il padiglione fu progettato dall'architetto Boris Iofan (1891-1976) e fronteggiava quello tedesco. La statua aveva un'altezza di 25 metri e pesava circa 75 t.

Samotracia con il loro slancio delle braccia ali verso l'alto e la gamba protesa in avanti a significare la marcia inarrestabile verso il futuro⁵.

Mentre la rappresentazione del corpo dell'operaio, col suo possente torso nudo, i muscoli in rilievo, il collo taurino e il volto volitivo, lo pone come modello di virilità, coraggio e mascolinità, il corpo della donna, in questo gruppo scultoreo, tende a smarrire i tratti caratterizzanti del suo genere, ad esempio i seni sono appena accennati e i capelli sono tagliati, per accentuare invece il dinamismo e il vigore dell'insieme. In definitiva, il corpo femminile viene reinterpretato e omologato alla luce dei valori dominanti, che sono tradizionalmente considerati appartenenti al genere maschile.



Nike di Samotracia



V. Muchina, *Partizanka*, 1942.

In un'altra scultura della Muchina che celebra l'eroismo della *Partizanka* (Partigiana) (1942), «l'aspetto ideale e simbolico di una ragazza sovietica che esprime odio per il nemico e incrollabile fede nella vittoria finale» (Orlov, Georgieva, Georgiev 2012: 336-337)⁶ può a stento essere attribuito ad un soggetto femminile e sembra assumere invece tratti androgini che derivano da una effettiva neutralizzazione del corpo femminile.

Peraltro, come sottolinea Richard Stites (1978: 322), fin dall'Ottocento «the defeminizing element among revolutionary women [...] displayed itself in dress style and in the emulation of "military" virtues.»

La medesima scultrice in un'altra opera dal titolo *Krest'janka* (La contadina, 1927), esposta alla XIX Biennale di Venezia e in seguito acquistata dal museo di Trieste⁷, intendeva raffigurare la «dea della fertilità, una Pomona russa», una vera e propria divinità contadina (Voronova 1976: cap VIII). E in

⁵ Tra gli altri modelli possibili si può anche citare il gruppo scultoreo *La Marseillaise* di François Rude sull'Arco di Trionfo a Parigi.

⁶ Tutte le traduzioni dal russo sono mie, salvo diversa indicazione.

⁷ Nel 1946 divenne proprietà dei Musei Vaticani, mentre ne fu fatta un'altra copia per la Galleria Tret'jakovskaja di Mosca.

effetti in questa figura il ventre è sottolineato dalle ricche pieghe della gonna raccolta a mo' di grembiule, mentre il seno è dissimulato, ma al contempo accentuato dalle braccia conserte in un gesto quasi di sfida, il capo invece, coperto dal tipico fazzoletto contadino, è quasi troppo piccolo per un corpo così possente sostenuto dalle solide colonne delle gambe, che ricordano da un lato quadri della Gončarova nella sua fase "folklorica" e dall'altro le stampe popolari (*lubki*). Si dice che uno dei visitatori della mostra all'epoca avesse detto che «Una così partorisce stando in piedi e senza farsi sfuggire un grido»⁸.



V. Muchina, *Krest'janka*, 1927.

Il corpo della donna sovietica è dunque un corpo di "produttrice" (l'operaia, la contadina) e di "riproduttrice" (la madre). In questo secondo ruolo il richiamo a modelli (pseudo)folklorici e religiosi è costante, ancorché inconfessabile. Già nel 1920 in *Pietrogrado nel 1918*⁹ il pittore Kuz'ma Petrov-Vodkin (1878-1939) riprende il motivo della Madonna con Bambino per applicarlo al contesto di una Pietrogrado scossa dai moti rivoluzionari nel 1918. Il capo coperto da un fazzoletto bianco caratterizza la donna come una contadina, come del resto nel quadro *Materinstvo* (Maternità) del 1925.



K. Petrov-Vodkin,
1918 v Petrograde, 1920.



K. Petrov-Vodkin, *Materinstvo*, 1925.

⁸ Il commento è attribuito al pittore Il'ja Maškov (1881-1944)

⁹ *1918 v Petrograde*. 1920. Olio su tela 73 x 92 cm. Galleria Tret'jakovskaja, Mosca.

La madre si identifica naturalmente anche con la *Rodina-Mat'* (Madre Patria)¹⁰, che chiama i propri figli a difenderla contro il nemico. A differenza di uno dei modelli iconografici a cui si ispira, e cioè *La libertà che guida il popolo* (1830) di Ferdinand Victor Eugène Delacroix, la Madre Patria è raffigurata come una donna ormai anziana, il cui corpo, testa compresa, è completamente coperto – e perciò neutralizzato – da un manto rosso e dal manifesto di giuramento che mostra all'ipotetico spettatore. Il volto ha la stessa severa fissità che abbiamo riscontrato nella scultura *La partigiana* di Vera Muchina e rimanda a sua volta alla ieratica fissità dei volti delle icone. In questo tratto si può individuare la ideale continuità con il carattere di sacralità attribuito fin dal Medioevo alla terra russa come “Santa Russia”, unico baluardo della fede rimasto nella “Slavia Orthodoxa” dopo la conquista ottomana di Costantinopoli. Peraltro, in tale sacralizzazione sono presenti tratti sincretici con la concezione precristiana della “mat' syra zemlja” (l'umida e feconda madre terra) che «è una divinità cosmica [...], portatrice dell'unico e insostituibile principio vitale. [...] Sotto la crosta terrestre, essa si mantiene intatta – se non vergine, maternamente pura» (Saronne, Danilčenko 1997: 32-33).



Proprio in virtù di questo nesso è inevitabile che la classe contadina sia rappresentata da una donna, da una “krest'janka” appunto, che coniuga in se stessa i ruoli di produttrice e riproduttrice, a cui si aggiunge anche la funzione messianica della Russia prima e dell'URSS poi come guida dell'umanità tutta verso la realizzazione dell'utopia del “Paradiso in terra” (Hubbs 1997: 230).

Come sottolinea Joanna Hubbs, Maksim Gor'kij, che aveva le proprie origini nel mondo contadino, «appeared through his own veneration of mothers, to express the ethos of the peasantry and to transform their suffering into a revolutionary force which could [...] overturn the autocrat.» (Hubbs 1997: 233). Nel celebre romanzo *Mat'* (La madre) del 1906, diventato in epoca sovietica modello per il realismo sovietico, l'icona della Madre di Cristo viene trasformata nell'icona della madre del Rivoluzionario che si pone completamente al servizio della missione salvifica del Figlio. E benché

¹⁰ Il celebre manifesto creato dall'artista sovietico Iraklij Toidze (1902-1985) nel giugno-luglio 1941. L'autore trae evidentemente ispirazione da analoghi manifesti propagandistici dell'epoca, ad esempio *I want you for U.S. Army* (1917) di James Montgomery Flagg.

nell'iconografia ufficiale sovietica non comparisse alcuna donna tra i "padri" della Rivoluzione, Marx, Engels, Lenin e Stalin, il regime sovietico si appropriò del mito materno per dare una base affettiva alla coesione dello Stato, assumendosi in parte anche alcuni tratti "materni" (Hubbs 1997: 234).

All'inizio il regime sovietico pose tra i suoi obiettivi prioritari anche l'emancipazione della donna dai ruoli che essa ricopriva in passato, dalla "schiavitù della cucina" di un lavoro domestico ripetitivo e poco qualificato, come pure dall'analfabetismo che colpiva particolarmente le donne della classe operaia e contadina nel periodo prerivoluzionario. Sono molti i manifesti intesi a propagandare parole d'ordine volte a sviluppare una nuova coscienza di sé come cittadine sovietiche, ma che in gran parte mantengono



immutata la rappresentazione tradizionale della donna con gonna e grembiule. Particolarmente significativo questo manifesto del 1921, in cui si ricorda «Cosa ha dato la rivoluzione d'Ottobre all'operaia e alla contadina». Sullo sfondo del radioso "sol dell'avvenire" una figura femminile in primo piano indica le istituzioni che si sono aperte alle donne: biblioteche, università, musei, luoghi dove trascorrere in modo istruttivo e divertente i periodi di riposo. Come fa notare V.E. Bonnell (1997: 75-76), costituisce una novità nel «nuovo lessico visivo» il fatto che solo ora, oltre due anni dopo la rivoluzione d'Ottobre, la classe operaia, rappresentata in precedenza solo al

maschile, trovi finalmente una raffigurazione di una donna-operaia politicamente consapevole. La figura femminile in primo piano infatti evidentemente incarna entrambe le classi operaia e contadina: in quanto operaia regge in mano il martello e il grembiule che indossa va reinterpretato come l'equivalente femminile del grembiule del fabbro. Questa scelta iconografica, priva riscontri nella realtà dei fatti, fa acquisire all'operaia lo stesso status eroico del suo corrispettivo maschile (Bonnell 1997: 76), oltre a riproporre iconicamente il binomio martello e falce che simboleggia la supremazia delle classi operaia e contadina nella nuova società sovietica. Per quanto riguarda invece la falce, il simbolo della classe contadina, la sua posizione ai suoi piedi della donna si richiama all'iconografia sacra raffigurante la «Donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle» dell'Apocalisse (12, 1-2) sfruttandone implicitamente tutte le implicazioni millenaristiche e utopiche.

La donna emancipata¹¹ ha come compito primario la costruzione del socialismo, come proclama questo manifesto di A. Strachov-Braslavskij del 1926. Qui, oltre all'immane fazzoletto che la caratterizza come operaia-contadina, la donna assume i tratti risoluti e severi di una guerriera che regge la bandiera del socialismo sullo sfondo delle ciminiere che ricordano delle baionette.

Nel corso dell'epoca sovietica la rappresentazione ufficiale del corpo, e specialmente quello della donna, sia nelle arti visive che in letteratura, pur subendo mutamenti di tipo stilistico, non cambiò nel suo approccio complessivo che tendeva al "tipico" e all'ideale, censurando ogni deviazione dalla norma, deformità, difetto, inestetismo, nonostante la propria professione di "realismo". Non caso ad esempio nei ritratti ufficiali di Michail Gorbačëv, la voglia rossa sulla fronte era spesso abilmente dissimulata.



A partire dagli anni Sessanta, tuttavia, dopo la morte di Stalin, la denuncia del culto della personalità e il breve periodo di disgelo, nei circoli artistici e letterari non ufficiali il corpo comincia ad essere rappresentato in modo diverso, straniato e frammentario, mettendo «in discussione segni e simboli sovietico-comunisti rivelandone l'inconsistenza, il valore di puro significante (grafico, fonico, ideologico), il vuoto colmato da decenni di roboanti inquinamenti propagandistici» (Piretto 2002: 126). Non si tratta di una novità assoluta, già negli anni Trenta gli Obeiruty, e in particolare Charms, avevano indagato in narrativa una dissoluzione della fisicità e una frammentazione, tra l'assurdo e il grottesco, del corpo umano¹². Si pensi ad esempio al "caso" del falegname Kušakov che, uscito in strada, continua a scivolare sul ghiaccio e a rompersi diversi pezzi di viso uno dopo l'altro cosicché alla fine a casa non lo riconoscono e lo lasciano fuori dalla porta. Non c'è spazio tuttavia qui per approfondire il nesso che gli artisti sovietici "non conformisti" a partire dagli anni Sessanta ristabiliscono con le poetiche e procedimenti preferiti delle avanguardie storiche, né di fare un confronto con

¹¹ In russo "razkrepoščennaja", è significativo che il significato primario del verbo "razkrepostit'" sia "affrancare dalla servitù della gleba".

¹² Per una rassegna abbastanza recente ed e aggiornata in lingua italiana vedi il numero monografico della rivista on line E-samizdat 2007 (V) 1-2 all'indirizzo <http://www.esamizdat.it/rivista/2007/1-2/>

analoghi fenomeni in ambito artistico sulla scena mondiale. Ci limiteremo a proporre una rapida rassegna di alcuni degli artisti più significativi.

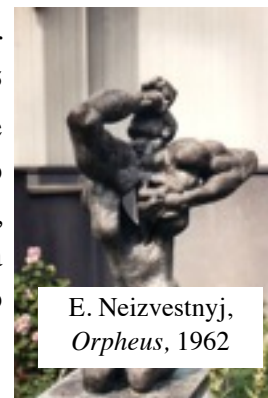


E. Neizvestnyj, *Atomnyj vzryv*,
(Esplosione atomica), 1965.

Non a caso le statue dello scultore dissidente Ernest Neizvestnyj¹³ esposte assieme alle opere di altri giovani artisti al Maneggio di Mosca nel 1962 suscitarono il commento irato di Nikita Chruščev: «Perché deformate così i volti degli uomini sovietici?» (Leong 2002: 130-136).

Tra i motivi preferiti di Neizvestnyj la maschera dolorosa, le mani, l'albero della vita e la crocefissione. Le figure sono spesso degli ibridi tra elementi naturali, corpi o pezzi di essi, alberi, pietre e oggetti prodotti dalla tecnica che per lo scultore costituiscono una «seconda natura» dell'uomo. Un altro motivo ricorrente, l'ibrido per eccellenza, metà uomo e metà cavallo, è il centauro che rappresenta una metafora plastica della civiltà contemporanea. Al centro del torso di molte sculture si apre un vuoto che rappresenta lo zero esistenziale da cui scaturisce e verso cui tende la statua.

Un altro artista sovietico non conformista, Vladimir Jankilevskij¹⁴ nella serie di opere grafiche "Mutanti"¹⁵ degli anni Settanta cerca di rendere visibili le deformazioni e le mutazioni psichiche che si verificano nella persona, come prodotto sociale. In definitiva, conclude l'autore in occasione di una mostra dedicata proprio a questo ciclo «Tutti noi in certa misura siamo



E. Neizvestnyj,
Orpheus, 1962

¹³ Nato a Sverdlovsk nel 1926, emigrato negli anni Settanta, ha fatto ritorno in patria negli anni Novanta erigendo monumenti in memoria delle vittime delle Purghe staliniste, ad esempio *Maska skorbi* (Maschera del dolore, 1996) a Magadan.

¹⁴ Nato a Mosca nel 1938, uno dei principali rappresentanti dell'arte non ufficiale moscovita, partecipò alla celebre mostra «30 let MOSCha» del Maneggio criticata aspramente da Chruščev, la prima retrospettiva è del 1978, da alcuni anni vive e lavora all'estero. .

¹⁵ Vedi il sito dell'artista: <http://yankilevsky.free.fr/index.htm>



dei mutanti»¹⁶. Nella serie delle “Porte”¹⁷, come in delle vere e proprie «scatole esistenziali», che riprendono e attualizzano la celebre immagine čechoviana dell’ “uomo nell’astuccio”, è rappresentato lo spazio limitato e claustrofobico in cui si svolge l’esistenza della persona, metafora delle limitazioni imposte dalla società sovietica alla libertà e alla creatività degli individui.

Nella letteratura russa di quegli anni si osserva un’analoga trasformazione nella rappresentazione della corporeità e dei

rapporti interpersonali che inevitabilmente condanna gli autori ad essere a lungo emarginati dalla scena letteraria ufficiale. È il caso di Ljudmila Petruševskaja¹⁸, appartenente alla stessa generazione degli artisti “non conformisti” fin qui trattati; la scrittrice e commediografa iniziò a scrivere sin dagli anni Sessanta ma a lungo non le fu concesso di pubblicare i suoi scritti a causa del loro contenuto non in linea con la rappresentazione ufficiale della società sovietica¹⁹. Solo nel 1985 ottiene il primo successo ufficiale e comincia a pubblicare mentre le sue *pièces* teatrali, dopo anni di rappresentazioni “clandestine”, possono essere finalmente messe in scena nei teatri. È autrice di numerosi racconti lunghi [*povesti*], *pièces* teatrali (atti unici

¹⁶ Dalla presentazione della mostra “Mutanty” tenutasi a Mosca presso la galleria Krokin dal 6 novembre al 7 dicembre 2003, <http://www.museum.ru/N15007>

¹⁷ Ad esempio l’oggetto qui riprodotto: *Dver’*. *Pamjati roditelej moich roditelej* (Porta. Dedicato alla memoria dei genitori dei miei genitori), 1972. Object, 178x143x30 cm. Fondation Dina Vierny - Musée Maillol, Paris. Riproduzione tratta dal sito: [http://artuzel.com/ru/](http://artuzel.com/ru;)

¹⁸ Nata nel 1938, visse gli anni della guerra in un orfanotrofio dove la madre l’aveva lasciata; agli inizi degli anni Sessanta iniziò l’attività letteraria, ma dopo qualche pubblicazione iniziale fu bandita dalle case editrici per quasi un ventennio e fu costretta ad attività di ripiego.

¹⁹ Nel 1968 Tvardovskij, il direttore della autorevole rivista letteraria “Novyj Mir”, pur rifiutando i suoi scritti perché «troppo tetri», annotò la necessità di mantenere i rapporti con la scrittrice.

e drammi in tre atti), favole [*skazki*], e altri testi come pure della sceneggiatura del celebre film di animazione di Jurij Norštejn *Skazka skazok*²⁰.

La narrativa di Ljudmila Petruševskaja si sofferma con insistenza sul corpo, specie quello femminile, senza però metterne in risalto l'ideale bellezza descritta dai grandi romanzieri ottocenteschi e senza operare il consueto «spostamento metonimico» (Goscilo 1993: 145-146) da parti esplicitamente collegate a funzioni sessuali e fisiologiche ad altre più "neutre" come capelli, occhi, mani, piedi.

Leggendo i racconti dell'autrice, si ricava l'impressione di una estrema permeabilità dei confini e delle soglie del corpo femminile caratterizzato dalla presenza di orifici, in contrapposizione a quello maschile, da cui trasudano incessantemente fluidi fisiologici. Non sempre il tono è tetro e drammatico, ad esempio nel racconto "fantastico" *Luny* [Lune], l'autrice sembra divertirsi a decostruire l'integrità del corpo femminile indagandone tutte le possibili varianti. L'albergo dove trascorrono la villeggiatura alcuni rappresentanti della "intelligencija" artistica sovietica è invaso da misteriose creature che ricordano lune e tendono a infilarsi in tutti i pertugi del corpo. Per evitare le spiacevoli conseguenze dell'invadenza delle «lune», gli ospiti dell'albergo sono costretti ad assumere pose di solito considerate «indecenti» o ridicole, e cioè a tenere la bocca spalancata, le gambe e le braccia divaricate. Paradossalmente, proprio una giovane donna dalle abitudini sessuali particolarmente disinvolte si ostina a non abbandonare la «decenza» nel suo comportamento esteriore con il risultato di attirare maggiormente gli ospiti indesiderati.

Come nella narrativa di altri autori russi non conformisti, Ljudmila Petruševskaja non evita la descrizione degli incontri sessuali rappresentandoli come manifestazione di degrado, eccesso, bestialità, oppure spesso come privi di piacere, come «routine», «noia» (Kustanovich 1993: 141). Nel breve racconto *Temnaja sud'ba* [Un destino oscuro], l'atto sessuale è liquidato eufemisticamente come «svoe delo» [la sua faccenda]. Ci si sofferma più volte invece sulla voracità dell'uomo che sembra concentrare il proprio desiderio sulla torta piuttosto che sulla donna: «Continuò a guardarla e alla fine prese con le dita la rosa verde dal mezzo, la portò felicemente alla bocca, la mangiò, si leccò le dita con la lingua, come un cane» (Petruševskaja 1996: I, 222). Il cibo assume una valenza erotica e persino oscena che rivela la concezione che l'uomo ha del corpo femminile, del sesso, come di qualcosa da prendere e

²⁰ Prima del film gennaio 1979.

consumare senza cerimonie, con gusto quasi animalesco, «kak sobaka» [come un cane]. Ljudmila Petruševskaja, che nel descrivere questo incontro amoroso sembra scegliere la via della parafrasi e della metafora²¹, ha come obiettivo vero la parodia dei tabù sociali e lo smascheramento della “pošlost” [mediocre volgarità] di una società profondamente puritana e ipocrita.

Nel romanzo breve *Vremja noč'* [Il mio tempo è la notte] troviamo la descrizione del primo rapporto sessuale di Alëna vissuto con un misto di ribrezzo ed estasi:

Entrava in quel miscuglio di sangue, nella pelle lacerata, pompava fuori il mio sangue, la paglia sotto di me era tutta bagnata, gemevo come quei giocattoli di gomma che hanno un buchino sul lato. [...] Il cuore mi batteva forte forte e lui toccava proprio il punto giusto [...] piacere, ecco come si chiama (Petruševskaja 1996: I, 323)

Altrove l'autrice descrive un corpo sofferente, brutto, malato e vecchio, di cui si sottolineano le funzioni più repellenti e tabù: malattia, sporcizia, degrado, perversione, un corpo ridotto a mera carne, destinato alla morte e all'annullamento. Ai vecchi spesso è riservata una morte solitaria e indecorosa nella corsia di un ospedale.

Quando [mia madre] era ormai alla fine i dottori decisero di trovarle un ascesso inesistente, l'aprirono e poi cucirono a caso l'intestino al peritoneo e la lasciarono morire con un'ulcera aperta della grandezza di un pugno, e quando ce la portarono morta, col ventre tagliato e ricucito alla meno peggio fino al mento e con questo buco nella pancia [...] io cominciai a pensare che non fosse la mia mamma, ma che la mia mamma fosse da qualche altra parte. (Petruševskaja 1996: I, 56-60)

L'invecchiamento è un processo doloroso e inevitabile, ma secondo l'autrice anche «necessario», proprio perché, come dice nell'intervista a Sally Laird «la vita del corpo [...] appartiene solo alla gioventù, è destinata a svanire e ad essere espulsa e a morire. [...] La vita della carne *per sé*, la

²¹ Peraltro non scevra di echi letterari, si veda l'episodio in cui Gurov mangia una fetta di anguria dopo aver consumato il rapporto adulterino con la Signora del cagnolino nell'omonimo racconto di Čechov.

nascita, le sofferenze dell'amore, e così via sono destinate a finire in tragedia, ma ciò che conta è che noi riflettiamo su quella tragedia.» (Laird 2000: 38).

Ljudmila Petruševskaja concepisce il corpo come un luogo iperbolico di violenza e umiliazione (Goscilo 1993b: 140) di cui innanzi tutto è violata l'identità e l'unità mediante la messa in evidenza spesso grottesca di singole parti: il ventre rigonfio o flaccido, i seni turgidi della madre con la montata latte o cadenti della vecchia, il sesso da cui pende l'utero prolassato, occhi di vetro e bocche spalancate o distorte in smorfie spasmodiche, dentiere che continuano ad andare fuori posto²². Sono tasselli che l'artista sposta e ricompone a piacimento come un puzzle o come le lettere in un anagramma, per citare un'espressione di Hans Bellmer, in un'intervista con Peter Webb (Webb 1978). È come se sottolineasse ironicamente l'assenza di identità e dignità di corpi che possono essere smembrati, ricomposti e scambiati a piacimento in una società che ha puntato tutto sul collettivo, sul tipico e su un ideale utopico di umanità e ben poco si è curata dell'individuo che spesso ha sacrificato senza esitazione. Se le descrizioni del corpo di Petruševskaja dovessero essere rese visivamente probabilmente non si discosterebbero molto dai *Mutanti* di Jankilevskij o da certi quadri del tardo Picasso.

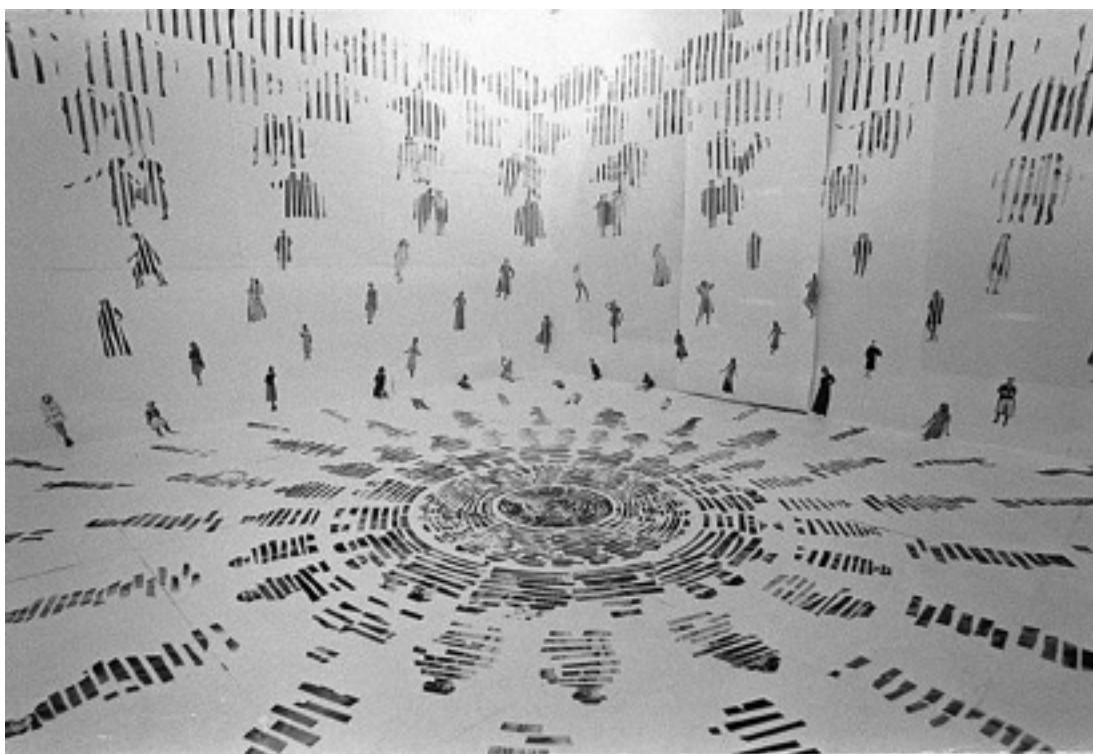
Per concludere questa rassegna del processo di decostruzione del corpo mitico dell'"homo sovieticus", torniamo alle arti figurative e all'opera di Irina Nakhova²³, un'artista formatasi sotto l'egida degli artisti nonconformisti del Concettualismo moscovita, ma che nell'ultimo ventennio o poco più ha sviluppato in modo coerente una sua poetica non meno drammatica – ma con sfumature spesso ironicamente iperboliche e parodiche – del corpo, visto in tutti i suoi aspetti di corpo erotico, corpo materno, corpo malato e corpo morto, accostato spesso a quello di animali, pesci o volatili.

Fin dalla sua prima "installazione totale" del 1983, dal titolo *Komnata n. 1* (Stanza n. 1), Irina Nakhova altera le dimensioni reali della stanza del suo appartamento grazie ad un collage di immagini ritagliate da riviste di moda e applicate a pareti, pavimento e soffitto in modo da creare una sorta di spirale

²² Ad esempio nel racconto *Svoj krug* (La nostra cerchia).

²³ Nata nel 1955, dal 1983 al 1987 crea una serie di "installazioni totali" trasformando una stanza del proprio appartamento in uno spazio virtuale e straniante. Recentemente ha vinto il prestigioso Premio Kandinskij per il 2013 ed è stata incaricata di allestire con una propria personale il padiglione russo per la Biennale di Venezia del 2015. La traslitterazione corretta del suo cognome sarebbe "Nachova", ma in ambito internazionale è ormai nota nella versione usata sopra.

in cui il visitatore entra e resta smarrito come in una dimensione spazio-temporale alternativa a quella claustrofobica e oppressiva dell'URSS di Andropov (Kulik 2011: 7-17). Le immagini che Irina Nakhova utilizza sono proprio quelle di modelle e personaggi alla moda ritagliate da riviste straniere che, ulteriormente frammentate e sezionate, smarriscono la propria individualità nella composizione complessiva della stanza e solo ad un attento esame si rivelano rappresentare corpi umani.

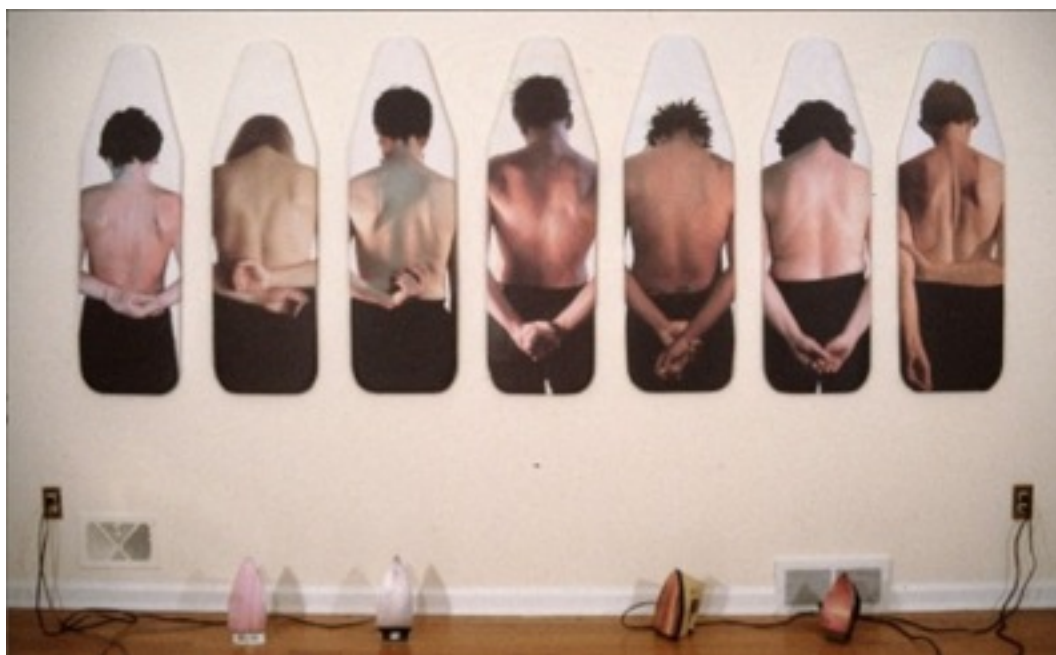


Le interpretazioni della corporeità che l'artista ci offre sono molteplici sia per temi che per tecniche. Il corpo morto occupa un posto importante nella sua poetica. In *Kemping* (Camping, New York, 1990) comuni brandine militari vengono trasformate in tele su cui sono dipinte effigi sepolcrali medievali con stupefacenti effetti di *tromp d'oeil*. In *Discovery* (Scoperta, 1993), un'installazione realizzata a Visby



sull'isola di Gotland (Svezia), i corpi sono quelli giganteschi di pesci-salsiere trasformati in monumentali sarcofagi. In *Repeticija* (Prova, Mosca, 2003) su file ordinate di parallelepipedi-tombe sono proiettate le foto di persone stese per terra in pose che richiamano celebri quadri, come ad esempio *Il Torero morto* di E. Manet (1864).

Nell'installazione *Gladil'nye doski* (Assi da stiro, New York 2001) Irina Nakhova defamiliarizza un oggetto di uso quotidiano come l'asse da stiro usandolo come tela su cui dipingere una serie di "anti-ritratti" non dei volti ma di schiene denudate e di braccia contorte in gesti che suggeriscono stanchezza, noia, o forse sofferenza inflitta dalla tortura. Peraltro la serie delle sette assi da stiro ricorda anche un polittico gotico o le finestre di una cattedrale, invitando altre possibili interpretazioni di quest'opera. L'artista, attraverso la consistenza setosa e morbida della pelle in contrasto con la drammaticità della posa, evidenzia l'ambiguo ruolo della pelle come confine tra l'interiorità e l'esteriorità, tra il sé e l'altro e come specchio dell'anima, o meglio come organo attraverso cui l'essere umano sperimenta il mondo esterno e prova sensazioni di piacere e di dolore (Minioudaki: 2011, 47).



Proprio la pelle costituisce il materiale su cui lavora Irina Nakhova in un'installazione dell'anno precedente, *Koži* (Pelli, Londra 2010). Le foto della pelle di schiene, seni, natiche di amici e conoscenti sono state stampate su un supporto di lattice che richiama la consistenza della pelle stessa, ma anche

quella di un tessuto o della Sacra Sindone; queste “pelli” sono decorate con tatuaggi ritrovati in internet che contribuiscono a dare a ogni singola pelle una individualità e una storia propria, che viene narrata in una targhetta appesa accanto ad essa. Scrive l’autrice:

Some of the skin images and the stories reflect on “religious” matter and how it is used in contemporary pop culture. I think that tattoos became THE modern art for the masses because people became able to express themselves in clichéd niches in the absence of independent thinking, and in the poverty of the mind and masochistic inclinations towards one’s own abused body. [...] All the elements of the stories are drawn from different media, but put together they became grotesque and surreal. (Wally 2011: 65)



Ma Irina Nakhova riesce a trovare anche toni giocosi e ironici quando prende come “oggetto” della sua arte le parti del corpo tabuizzate per eccellenza: il pene e la vagina (in ordine alfabetico), per le quali adotta dimensioni gigantesche che ne straniano la potenziale carica pornografica e oscena e innescano un meccanismo ludico. Il *Bol’shoj krasnyj* (Il grande rosso, Salisburgo, 1998) è un gigantesco fallo rosso (140x450x100cm) adornato da tanti altri piccoli falli che si gonfia lentamente quando il visitatore si avvicina. In *Koroleva* (Regina, 1997), invece, una scultura in fil di ferro di altezza naturale, che ricorda vagamente una statua medioevale, avvolta in seta da paracadute si gonfia trasformandosi in un gigantesco preservativo all’approssimarsi



del visitatore²⁴. L'effetto iniziale è di sorpresa, a volte di ilarità o di imbarazzo, in ogni caso si è costretti a ristabilire una comunicazione con l'oggetto "tabuizzato" e tramite esso con il proprio corpo (Diakonov 2011: 73-75).



In *Pobud' so mnoj* (Stai un po' con me, Mosca, 2002) la vagina è rappresentata da un enorme cubo foderato esternamente da stoffa nera e internamente da seta rosa con due gigantesche labbra rosa che costituiscono l'ingresso attraverso il quale il visitatore è invitato a entrare per sedersi e ascoltare la voce querula di una donna che parla al telefono e si lamenta con qualcuno, presumibilmente un/a figlio/a rimproverandolo/a perché non vuole mai seguire i suoi consigli e pregandolo/a di restare ancora un po' lì, nell'utero della madre. Nel frattempo la stoffa rosa dell'interno si gonfia lentamente dando al visitatore un senso di soffocamento e

claustrofobia che lo costringe infine ad uscire dall'utero materno, ripetendo metaforicamente l'atto della nascita, conseguenza di quello della penetrazione compiuto all'inizio. Ancor più che nei due casi precedenti il visitatore è costretto ad agire e inter-agire con l'oggetto compiendo così anche una riflessione sulla complessità di significati che esso rappresenta evitando e superando il rischio di superficiali titillamenti pornografici.

In questa rapida rassegna abbiamo visto come la rappresentazione dei corpi nella cultura russa, specie durante i primi anni dell'epoca sovietica, abbia servito allo scopo di costruire un nuovo senso di identità e coesione sociale nelle classi chiamate a esercitare la dittatura del proletariato, stabilendo nel contempo nuove norme morali ed estetiche. Già negli anni Trenta le modalità di tale rappresentazione si erano distaccate dall'iniziale astrazione delle forme vicine all'estetica dell'avanguardia, per recuperare i canoni di una classicità ufficiale sempre più «monumentale» e totalitaria «entra[ndo] in una fase simulativa» (Piretto 2002: 119) che si atteggia a «mimetica» e in una logica «dell'iper» sostituisce la realtà contingente e fattuale con tutte le sue bruttezze e contraddizioni con «immensi pannelli pittorici, grandiosi mosaici, mastodontiche statue [...] immagini [...] che narrano un mondo che non esiste ma a cui lo spettatore deve credere» (Piretto 2002: 123). Tutto ciò a partire

²⁴ Le dimensioni sono 238x69x69 e da gonfio 366x69x69.

dagli anni Sessanta ha subito una profonda metamorfosi che, tanto nelle arti visive che in letteratura, ha smascherato la falsità e le convenzionalità di un realismo ideologico e di facciata ancorato a forme narrative e di rappresentazione visiva ormai obsolete e stereotipate. Il nuovo approccio verso il reale è passato attraverso una desacralizzazione e una detabuizzazione del corpo, alla sua frammentazione e ibridazione con componenti meccaniche e animali, ad uno stravolgimento di proporzioni e prospettive che ne propongono una lettura non autoritaria e normativa, spesso sconfinante nel grottesco, ma anche non scevra di umorismo e ironia giocosa.

Bibliografia

- Bonnell Victoria E., *Iconography of Power: Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- Diakonov Valentin, "Imminence and Distance: Corporeality in Irina Nakhova's Works", in *Irina Nakhova. Komnaty, Rooms*, Moskva, MAIER, 2011, pp. 68-75.
- Goscilo Helena, "Body Talk in Current Fiction: Speaking Parts and (W)holes", *Stanford Slavic Studies*, 1993a, vol. 7, pp. 145-177.
- Goscilo Helena, "Speaking Bodies: Erotic Zones Rhetoricized", in Goscilo H. (ed.), *Fruits of her Plume: Essays in Contemporary Women's Culture*, New York, M.E. Sharpe, 1993b, pp. 135-164.
- Hobsbawm Eric, "Introduction: Inventing Tradition", in E. Hobsbawm, T. Ranger (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14.
- Hubbs Joanna, *Mother Russia: the Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- Kulik Irina, "Rooms", in *Irina Nakhova. Komnaty, Rooms*, Moskva, MAIER, 2011, pp. 7-17.
- Kustanovich K., "Erotic Glasnost': Sexuality in Recent Russian Literature", *World Literature Today*, 1993, vol. 67, n. 1, pp. 136-144.
- Laird Sally, *Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Leetz Antje, "Gespräch mit Ludmila Petruschewskaja", *Sinn und Form*, 1990, n. 3, pp. 533-544.
- Leong Albert, *Centaur: the Life and Art of Ernst Neizvestny*, Boston, Rowman Littlefield, 2002.
- Minioudaki Kalliopi, "Out of Extreme Necessity", in *Irina Nakhova. Komnaty, Rooms*, Moskva, MAIER, 2011, pp. 31-56.
- Murav Harriet, "Engendering the Russian Body Politic", in E.E. Berry (ed.), *Postcommunism and the Body Politic*, New York, New York University Press, 1995, pp. 28-67.
- Orlov A.S., Georgieva N.G., Georgiev V.A., *Istoričeskij slovar'*, 2-e izdanie, Moskva, Prospekt, 2012.

- Petruševskaja Ljudmila, *Sobranie sočinenij v 5-ti tomach*, Moskva-Char'kov, Folio Tko Ast, 1996.
- Piretto Gian Piero, 1961. *Il Sessantotto a Mosca*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998.
- Piretto Gian Piero, "Tradizione e rivoluzione nella cultura visuale sovietica tra anni Venti e anni Trenta", in G.P. Piretto (ed.), *Parole, immagini, suoni di Russia. Saggi di metodologia della cultura*, Milano, Unicopli, 2002, pp. 107-129.
- Saronne Edgardo T., Danil'čenko Kamilla F., *Giganti incantatori e draghi*, Milano, Luni Editrice, 1997.
- Stites Richard, *The Women's Liberation Movement in Russia. Feminism, Nihilism and Bolshevism, 1860-1930*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- Voronova O.I., *Vera Ignat'evna Muchina*, Moskva, "Iskusstvo", 1976.
- Webb Peter, *The Erotic Arts*, London, Secker & Warburg, 1978.
- Wally Barbara, "Impact and References of Religion and Art History in Recent Works by Irina Nakhova", in *Irina Nakhova. Komnaty, Rooms*, Moskva, MAIER, 2001, pp. 56-67.

Sitografia

- <http://artuzel.com/ru> Sito in cui si possono trovare notizie e immagini relative a Vladimir Jankilevskij.
- <http://www.esamizdat.it/rivista/2007/1-2/> Numero speciale della rivista on line E-samizdat dedicato a Oberiu.
- <http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/MUKHINA.HTM>
Sito su cui sono pubblicati alcuni saggi fondamentali sulla scultrice sovietica Vera Muchina, tra cui Voronova 1976.
- <http://yankilevsky.free.fr/index.htm> Sito ufficiale dell'artista Boris Jankilevskij

L'autrice

Gabriella Elina Imposti è professore associato di Letteratura russa dell'Università di Bologna. Si è occupata di futurismo russo e del confronto

con il futurismo italiano: “Rol' zvukopodražanja v poetikah ital'janskogo i ruskogo futurizma. Marinetti, Kručnych i Chlebnikov” [Il ruolo dell'onomatopea nei poeti del futurismo italiano e russo], in *Poezija i živopis'. Sbornik statej v čest' N. Chardžieva*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2000.

Ha scritto una monografia sugli studi sulla versificazione russa agli inizi dell'Ottocento (*Aleksandr Christoforovič Vostokov: dalla pratica poetica agli studi metrico-filologici*, Bologna, CLUEB, 2000), saggi sul romanticismo russo e del suo rapporto con il romanticismo inglese, con diverse pubblicazioni sulle traduzioni russe da autori inglesi e tedeschi: “Il tema dell'angelo caduto e della ‘peri’ nella letteratura russa da Žukovskij a Esenin”, in Carlo Saccone C. (a cura di), *La caduta degli angeli. The Fall of the Angels, Quaderni di studi indo-mediterranei (IV)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011; “The Reception of Thomas Moore in Russia During the Romantic Age”, in Benatti, F., Ryder, S., Tonra, J (eds), *Thomas Moore. Texts, Contexts, Hypertext. Reimagining Ireland*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang, 2013.

Ha studiato l'opera di scrittrici russe contemporanee: “La grande muta si è messa a parlare”, saggio introduttivo, in Denissova G., Imposti G., Fateeva N. (a cura di), *LEI. Racconti russi al femminile*, Pisa: PLUS, 2008; l'evoluzione dei *gender studies* nella Federazione Russa: “Lo sviluppo dei ‘gendernye issledovanija’ in Russia nell'ultimo decennio”, *Studi slavistici*, 2004, I. Ha anche lavorato sul fantastico nella letteratura russa: “Il sosia. Avventure del signor Goljadkin, ovvero Poema petroburghese di Fedor M. Dostoevskij”, in Roda V. (a cura di), *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bologna, Bononia University Press, 2008. Ha scritto diversi saggi su Tolstoj e Dostoevskij: “La mite di Dostoevskij un titolo ‘inaffidabile’?”, in Bono F., Cimmino L., Pangaro G. (a cura di), *Così bella così dolce. Dalle pagine di Dostoevskij al film di Bresson*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, e infine sulla cinematografia di Andrzej Wajda: “‘God’s Playground’: Poland and the Second World War in Wajda’s cinema”, in Fortunati V., Lamberti E. (eds), *Memories and Representations of War in Europe: The Case of WWI and WW2*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.

L'articolo

Data invio: 16/2/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Imposti Gabriella, "Metamorfosi del corpo nella cultura (post)sovietica", *Between*, IV.7, <http://www.Between-journal.it/>